

Три очерка о массюрреализме

Джеймс Сихейфер Майкл Моррис Филипп Кочиш



Три очерка о массюрреализме

Джеймс Сихейфер

Майкл Моррис

Филип Кочиш



Джеймс Сихейфер :

Свободное сочетание современных влияний (1992)

Биографическая справка: Джеймс Сихейфер, уроженец Соединённых Штатов, дал начало составному термину "массюрреализм", означающему вид искусства, соединяющий в себе приёмы характерные для средств массовой информации и сюрреалистическую образность. Изучая вначале журнальную и телевизионную рекламу, Сихейфер вскоре почувствовал интерес к искусству. Ещё будучи юношей, он начал устраивать выставки своих живописных работ в восточной части Нижнего Манхеттена в Нью-Йорке.

Постараюсь по возможности сократить своё сообщение. Мир не нуждается в ещё большем количестве высокопарных заявлений и, в конце концов, искусство должно само говорить за себя. Всё, что окружает художника, влияет на него. Прошлые традиции местности, в которой я родился, превратились в моей работе в интеллектуальное обрамление многочисленных впечатлений. Происходя из Новой Англии,



я со временем увлёкся местной историей и фольклором. Разумеется, принимая во внимание времена, в которые мы живём, необходимо учитывать дополнительные факторы, такие как непрекращающееся наступление индустрии развлечений. Кино, музыка, видеоролики и телевидение оказывают огромное влияние на современных художников. Компоненты рекламной индустрии, такие как телевизионная и кинореклама, плакаты и афиши рассчитаны на то, чтобы, развлекаая, захватывать, уводить и внушать. Хотя и побуждаемый средствами массовой информации (телевидением, кино, музыкальными видеороликами и рекламой), массюрреализм развился благодаря одновременному использованию

множества инструментов, в числе которых могут быть такие традиционные искусства, как живопись, классические коллажи и классическая фотография, которые, однако, используются в сочетании с инновационными технологиями, цифровой техникой и компьютерными программами. Массюрреализм соединяет в себе средства массовой информации со связанными с ним искусствами, включая поп-арт и сюрреализм, но не ограничиваясь ими. Соединение этих элементов и стало основанием этого вида искусства.

Поп-арт относится к той же категории искусств, родственных средствам массовой информации, в отношении которой Маршалл Маклюэн высказался в том смысле, что поп-арт — это часть всё той же технологической фуги,* которая, хотя с этим можно поспорить, явилась первым шагом к появлению нового мультимедийного искусства (Маршалл Маклюэн "Искусство как анти-среда", АРТ НЬЮС, май 1966 г.). Массюрреализм отражает текущий момент и, как однажды сказал Род Серлинг, создатель знаменитого в Америке телесериала "Сумеречная зона", "Место — здесь, а время — сейчас". •





Майкл Моррис :

Массюрреализм – более реалистичное видение мира [1998]

Биографическая справка: Майкл Моррис, уроженец США, графический дизайнер и художник, работы которого публикуются в изданиях с ограниченным тиражом. Специализируясь в преподавании искусств, он получил степень бакалавра наук в Государственном колледже штата Канзас, в Питтсбурге, а позже степени бакалавра и магистра искусств в Йельском университете в г. Нью Хейвен в штате Коннектикут. ☞

Массюрреализм – это поиск, исследование плодородной почвы простирающейся как в реальности, так и в воображении, в сознании и в подсознании. Художники-массюрреалисты соединяют образы внешнего мира (массовые) с образами внутреннего мира (сюрреалистическими). Таким образом, массюрреализм приводит несопоставимые стороны нашего существования в прямое соприкосновение, соединяя личные символы с символикой массовой культуры, часто соединяя несоединимое, например тяжкий грохот мчащегося локомотива (массовые средства транспорта) и мягкую податливую форму женщины, уплывающей вдаль в вышине. Или сложную композицию модного коктейля с невинной простотой любопытствующей золотой рыбки. Можно спросить: что же реально? Что воображаемо? Эти новые образы дают возможность заглянуть во всемирную голограмму, предлагая вид, простирающийся в нечто за пределами просто образов. Вид, который может ничего не объяснить или вдруг объяснить всё без остатка. В этом смысле массюрреализм, возможно, предельно реалистичен.

Определение массюрреализма Изначальная идея здесь массовость, от средств массовой информации, таких как телевидение, реклама или Интернет до массового производства таких изделий как будильники, автомобили, поезда, реактивные лайнеры и т.п. От предметов массовой культуры таких, как банки из-под напитков, коктейли, пляжные мячи, плавательные бассейны и т.д. до непостижимой массы физических частиц, энергий и единства вселенной. Подобно Рембрандту, массюрреалист погружает зрителя в массу деталей повседневного существования. Подобно Ван Гогу, он выражает энергию и мощь света, игристую реальность объектов или, как Уорхол, показывает реальность безличных вещей. Сюрреализм черпает из множества источников: снов и видений, надежд и страхов, стремлений, едва понятной жажды и других таинств подсознания.

Он сюрреален, ибо то, что остаётся в конце – это индивидуальное воспоминание, наша собственная интерпретация реальности. Вот здесь и начинается самое интересное: различие личностей и технических приёмов художников. Были ли Эндрю Уайет, Эдвард Хоппер и Томас Икинс всего лишь реалистами? Или можно обнаружить нечто большее, чем реальность в наготе женщины, одиноко бегущей по полям, или в напряжённой сексуальности мужчины и его секретарши наедине в небольшом кабинете, или в живых пятнах света и глубоких тенях в изображении гребцов на реке Скукел? Было ли это нечто из памяти или из сна, нечто сюрреалистическое? Сюрреализм – это зрительный рассказ о том, что находится в нашем подсознании. Это интуитивная и автономная творческая сила. Это наше воображение. Реально

то, что происходит сейчас. Это то, что общепринято именно сейчас. Сегодня две силы – внешняя и внутренняя – начали ещё более неистово вторгаться в наши умы. Музыка на улицах становится всё громче. Битые бутылки и мятая упаковка становятся всё агрессивнее. Но крикам и хаосу противостоят тишина и порядок. Моцарт и Бикс Байдербек отстоят от нас лишь на один щелчок переключателя.

Мирный закат и торжественность озёрной волны лишь в нескольких шагах. Нас всех привлекают, хотя и пугают эти начала всемирной культуры, новые знания о вселенной, большие и малые вопросы о нашем месте во всём этом. Внутри лежит новое неизбежное открытие духовности. Коллективное осознание глобального пробуждения. Таковы идеи и реалии, с которыми имеет дело массюрреализм, к которым он обращается и которые он охватывает.

Массюрреализм – это подъем бессознательного на поверхность. История искусства, ведущая к массюрреализму. Возможно нам будет легче понять что такое массюрреализм если мы посмотрим на то, за чем он следует и на его место в поистине умопомрачительном потоке идей и картин, представляющих собой наше сегодняшнее общее наследие. Это многообразная и далеко идущая хроника, которую мы слишком часто считаем саму собой разумеющейся. Это свидетельство, включающее таких разносторонних гениев как Ван Гог и Микеланджело, Ингрес и Уорхол, Курбе и Дали. Поскольку мы, во многих отношениях, их наследники. Мы следуем пути, который они и многие тысячи других проложили для нас.

Влияние фотографии

Движение к современному искусству на самом деле началось с 1826 года – с изобретения фотографии. До того, по крайней мере со времён ренессанса, основной целью западных живописцев была реалистичность, точное воспроизведение на холсте "реальности", окружающей нас в мире. Некоторые, особенно те, кого мы помним лучше других, зашли гораздо дальше простого воспроизведения. Боттичелли и Микеланджело искали физического совершенства. Вермеер и Франс Холс заглядывали в область ума. Уильям Блейк, подобно историкам средневековья до него, преследовал метафизические и аллегорические откровения. Однако, на поверхности отражение реальности, человеческое тело, лицо, коварство неизменно оставались отправной точкой. И тогда появилась фотография способная легко запечатлеть реалистическую картину. И живопись начала безвозвратно меняться. Первые шаги по направлению к этой перемене мы

видим в Гюставе Курбе. Его взгляд на природу и общество был бесстрастен, часто критичен. Вместо того, чтобы постепенно создавать картину в тонких последовательных слоях в неоклассическом стиле его времени, он наносил краску щедрыми мазками в прямой решительной манере. Курбе следовал шокирующей идее, что живопись должна быть синхронна изображаемому. Его интересовало то, что он видел происходящим прямо перед ним. Он писал провинциалов из среднего и рабочего классов, а так же затрагивал сельские темы, что равно возмущало и возбуждало как общество, так и критиков.

Другие, например Эдуард Мане, начали уплощать перспективу, желая обойтись двумя измерениями, подобно тому, как это выглядело на оттисках, которые стали ввозить из Японии. Мане и другие художники, увлечённые этими новыми идеями, ведшими к импрессионизму, расстраивали установления искусства. Впоследствии Мане увлёкся формой, дизайном и чистыми и простыми цветами, более всего оттенками чистого чёрного. Его выбор тем в "Завтраке на траве" и "Олимпии" шокировал и озадачивал публику. Это было время после 1863 года, когда более 3000 работ были отвергнуты Салоном. Публика была столь взбудоражена, что Наполеон III приказал организовать выставку отвергнутых работ. Импрессионисты экспериментировали с отображением рассеянного света. Затем они стали экспериментировать с цветами, такими как ярко-красный, ярко-жёлтый, оттенки пурпурного и белого.

Мы видим, как появился шаблон: такие художники как Клод Моне начали меньше интересоваться реальностью изображаемого и больше следовать тому, что им самим казалось реальным. Ван Гог сделал целью импрессионистов

мощную выразительность, достигавшуюся наложением энергичных мазков. За всю его жизнь он продал только одну картину. Поль Сезанн продвинул всё это ещё дальше. Его называли "отцом современного искусства", и он придал неимоверную основательность изображаемым им формам. Они стали почти геометрически цельными, образованными не столь оттенками и строгой перспективой, сколь тем, что сегодня мы называем цветовой температурой, тёплыми богатыми цветами на передних планах, становящимися синее и холоднее по мере удаления от зрителя.

Публике его работы нравились ничуть не больше. Сезанн нам важен ещё и тем, что он стал пытаться выразить свои стремления словами. Он говорил, что не только объекты художника постоянно изменяются благодаря освещению и движению, но и наше собственное видение вещей тоже находится в непрестанном движении вслед за изменениями настроений, терпения и восприятия художника и зрителя. У Сезанна, поэтому, образы на

холсте становятся соединением внешнего и внутреннего. В начале двадцатого века Маттис, Дэрэн и другие Fauves (дикие звери) продолжали шокировать публику и академические круги взрывами безвкусных цветов. Подобно взрывам динамита Движение к современному искусству на самом деле началось с 1826 года – с изобретения фотографии. До того, по крайней мере со времён ренессанса, основной целью западных живописцев была реалистичность, точное воспроизведение на холсте "реальности", окружающей нас в мире. Некоторые, особенно те, кого мы помним лучше других, зашли гораздо дальше простого воспроизведения. Боттичелли и Микеланджело искали физического совершенства. Вермеер и Франс Холс заглядывали в область ума. Уильям Блейк, подобно историкам средневековья до него, преследовал метафизические и аллегорические откровения. Однако, на поверхности отражение реальности, человеческое тело, лицо, коварство неизменно оставались отправной точкой. И тогда появилась фотография способная легко запечатлеть реалистическую картину. И живопись начала безвозвратно меняться. Первые шаги по направлению к этой перемене мы.

видим в Гюставе Курбе. Его взгляд на природу и общество был бесстрастен, часто критичен. Вместо того, чтобы постепенно создавать картину в тонких последовательных слоях в неоклассическом стиле его времени, он наносил краску щедрыми мазками в прямой решительной манере. Курбе следовал шокирующей идее, что живопись должна быть синхронна изображаемому. Его интересовало то, что он видел происходящим прямо перед ним. Он писал провинциалов из среднего и рабочего классов, а так же затрагивал сельские темы, что равно возмущало и возбуждало как общество, так и критиков. Другие, например Эдуард Мане, начали уплощать перспективу, желая обойтись двумя измерениями, подобно тому, как это выглядело на оттисках, которые стали ввозить из Японии. Мане и другие художники, увлечённые этими новыми идеями, ведущими к импрессионизму, расстраивали установления искусства. Впоследствии Мане увлёкся формой, дизайном и чистыми и простыми цветами, более всего оттенками чистого чёрного. Его выбор тем в "Завтраке на траве" и "Олимпии" шокировал и озадачивал публику. Это было время после 1863 года, когда более 3000 работ были отвергнуты Салоном. Публика была столь взбудоражена, что Наполеон III приказал организовать выставку отвергнутых работ. Импрессионисты экспериментировали с отображением рассеянного света. Затем они стали экспериментировать с цветами, такими как ярко-красный, ярко-жёлтый, оттенки пурпурного и белого.

Мы видим, как появился шаблон: такие художники как Клод Моне начали меньше интересоваться реальностью изображаемого и больше следовать тому, что им самим казалось

реальным. Ван Гог сделал целью импрессионистов мощную выразительность, достигавшуюся наложением энергичных мазков. За всю его жизнь он продал только одну картину. Поль Сезанн продвинул всё это ещё дальше. Его называли "отцом современного искусства", и он придал неимоверную основательность изображаемым им формам. Они стали почти геометрически цельными, образованными не столь оттенками и строгой перспективой, сколь тем, что сегодня мы называем цветовой температурой, тёплыми богатыми цветами на передних планах, становящимися синее и холоднее по мере удаления от зрителя.

Публике его работы нравились ничуть не больше. Сезанн нам важен ещё и тем, что он стал пытаться выразить свои стремления словами. Он говорил, что не только объекты художника постоянно изменяются благодаря освещению и движению, но и наше собственное видение вещей тоже находится в непрестанном движении вслед за изменениями настроений, терпения и восприятия художника и зрителя. У Сезанна, поэтому, образы на холсте становятся соединением внешнего и внутреннего. В начале двадцатого века Маттис, Дэрэн и другие Fauves (дикие звери) продолжали шокировать публику и академические круги взрывами безвкусовых цветов. Подобно взрывам динамита несмешанные цвета прямо из тюбиков в соединении с яростными мазками полностью вытеснили оттенки.

Сдвиги перспективы Давайте перейдём к Пикассо и кубистам. И здесь мы видим те же идеи в их дальнейшем развитии. Пикассо ещё более удалился от реальных объектов, двигаясь от реального внешнего к той реальности, которую он нашёл внутри себя и которую он хотел заставить нас видеть вместе с ним. Он абстрагировал форму, переводя её в плоскости и кубы, желая показать нам множество вариантов одной

реальности в своих абстракциях. Он так же заглядывал в сюрреальное, в видения, подобные снам, показывая нам другие более личные истины. Что до Пикассо, то неожиданно мы понимаем, сколь много его мыслей, видений и понимания одновременно сосредоточены в единственном образе. Дадаизм зародился как протест против варварства войны. Первым его шагом стало нападение на образы старой культуры. Объектом его атаки стало лицемерие тех, кто полагал, что искусство поддерживало духовные ценности.

В 1913 году, на выставке вооружений в Нью-Йорке изображением обнажённой, спускающейся по лестнице Марсель Дюшан вызвал совсем другое ощущение. Дадаисты усвоили кубистскую манеру соединения разнородных элементов для создания нелепых сочетаний несовместимых образов и символов, извлечённых из мусорной ямы. Они творили искусство, называя искусством

изделия, произведённые на фабриках. Фарфоровый писсуар Марселя Дюшана, лежащий на задней его поверхности, подписанный R. Mutt и озаглавленный "Фонтан" стал примером возмутительных крайних направлений появившихся в изобразительном искусстве. Искусство стало абстрактным и курьёзным. Сюрреализм присоединился к бунту, помогая разрушительному нападению на все избыточно цивилизованные стандарты достичь цели. Сюрреалисты хотели создать искусство, которое озадачило бы зрителя. Нечто за пределами разума и равновесия. Именно сюрреалисты впервые целиком сосредоточились на том, что существовало внутри сознания, на "реальности" воображаемого и несуществующего. Сальвадор Дали, Ман Рэй, Рене Маргитт и прочие начали применять психиатрические воздействия, занявшись поиском внутри снов и подсознания и соединяя множество разрозненных образов, которые они там обнаружили, в реальность нового типа – от расплавленных часов и пугающих пустых пейзажей до каминов, из которых выезжали поезда. Идея применения автоматического письма и других подобных приёмов для получения доступа к подсознательной реальности принадлежала дадаистам и была далее развита сюрреалистами.

Всё более и более искусство увлекало нас от "где-то там" к тому, что лежало где-то внутри нас. В конце 1940-х годов появилось то, что в конце концов стало называться современным искусством или абстрактным экспрессионизмом, который почти полностью игнорировал существование того, что было "где-то там". Оно так же весьма урезало и то, что было внутри нас, сведя всё дело к простому акту изображения себя. Джексон Поллок, Франц Кляйн, Клиффорд Стилл, Уиллем де Кунинг и другие совершенно оставили реализм позади, сделав "объектом" своего искусства интуитивный процесс нанесения краски на холст.

Изящное искусство очистилось. Рафинировалось. Избавилось от внешнего содержания. Границами искусства стало его новое содержание. Этот процесс сделал изобразительное искусство потрясающе успешным. Наиболее современное стало наиболее приемлемым и популярным. Его изучали и преподавали в университетах. Объёмы продаж коллекционерам и музеям превысили все прежние рекорды. Каждая большая корпорация должна была вложить деньги в большую коллекцию картин для демонстрации своего положения и власти. То, что когда-то, во времена, предшествующие нынешним, было актом бунта и

неповиновения вылилось в яростный поиск самого нового и лучшего, самого желанного. Это было то, к чему искусство стремилось со времён Курбе и Жана Баптиста Корота. Художник стал героем культуры. Вторая волна модернизма достигла ещё более дальних пределов. С приходом Ричарда Дибенкорна, Морриса Луиса, Элен Франкенталер, Франка Стелла и многих

других изобразительное искусство не только порвало с внешней реальностью, но и практически со всеми внутренними эмоциями, кроме самых основных и незамысловатых. Форма и цвет сами превратились в конечную абстракцию, в единственную реалию холста. Исследования проводились с возрастающей тонкостью и изяществом, как поиски чистой красоты и более простых форм. Чем меньше, тем больше. Искусство стало чисто абстрактным занятием. От ренессанса до импрессионистов, изящное искусство всегда стремилось к большей сложности, большей значимости и большей силе. История современного искусства стала историей его отчуждения и очищения до такой степени, что в нём больше не осталось какого-либо объекта или каких-либо стилистических традиций.

Хотя до сих пор я и писал главным образом о течениях, которые вели непосредственно к массюрреализму или были подоплекой, могущей помочь объяснить его, все современные течения в конечном итоге заводят в тупик. В точку, где художник теряет всякую идеологию, которая могла бы служить основой для дальнейшего творчества. Мы ещё не совершенно достигли этой точки, но теперь, когда современное искусство равно одобрено публикой и академическими кругами, мы уже не далеко от неё. Как только публика и академические круги потеряют интерес и искусство

начнёт пониматься и цениться только изошрённой элитой, настанет время для переоценки ценностей. Возвращение реальности И вдруг произошла революция. Называлась она поп-арт. Энди Уорхол, Клас Олденбург, Рой Лихтенстайн, Роберт Раушенберг и другие обратились против индивидуалистической и часто изысканной внутренней чувствительности абстракционистов и начали искать идеал демократической красоты вовне, в том, что было обычным и тривиальным. Грубые образы популярной культуры, такие как сосиски, сигареты, окурки, комиксы, нерезкие видения Мэрилин Монро – всё это стало их эстетикой. То что находилось "где-то там", снова стало важным.

Будущее массюрреализма Итак, куда же нас завело наше недолгое путешествие? Началом его было сосредоточение на внешнем мире и отражение реальности в живописи. Потом в фокусе оказался внутренний мир художника, который убыстряющимися шагами путешествовал по миру, который он там обнаружил. Буквальная реальность была отброшена, и внутренний мир начал господствовать в искусстве пока он не стал, казалось, настолько индивидуальным, таким личным, что любая попытка передать его красоту другим или разделить её с другими немедленно замирала в самом начале. И тогда маятник качнулся назад. Видения были бесцеремонно оторваны от внутренних ощущений и возвращены во внешний мир к грубой реальности

гамбургеров, бутылок с кока-колой и поклонения изображениям Элизабет Тейлор или Мэрилин Монро. А тут уже оказался и массюрреализм, имеющий дело со всем этим, ничего не отвергающий из внешних реалий и видений, эмоций, да и внутренних переживаний. Мы видим это в картинах таких разносторонних талантов как Дэвид Хокни, Рон Китай и Дженнифер Бартлетт. Все они пытаются обнаружить красоту и найти, если мы можем так сказать, какое-то понимание в разнообразной, прерывистой и часто путанной какофонии современной жизни. Ибо теперь и реальное и сюрреальное, внешнее и внутреннее стали очень реальными компонентами мира, в котором они просыпаются каждым утром. Массюрреализм – это больше, чем причуда. Он быстро становится дорогой назад к самому сердцу искусства. Ибо он взялся за то, чтобы объединить все наши миры в более неотразимом и всеохватывающем образе, чем то, что удавалось нам когда-либо прежде.

И в то время как многие из нас воспитывались на модернизме, массюрреализм стал отрицанием крайностей и опустошённости, приверженность к которым нам внушали. В то время как модернисты отрицают историю, чувство, память, украшение и почти любую попытку быть реалистичными, мы приветствуем их все и ищем как красоты, так и понимания в области столь же разнообразной, как физика элементарных частиц или всемирные коммуникации.

Ни одна сфера жизни не исключена: все они оказываются на наших холстах. Художник снова свободен. Идеология, необходимая для определения художественной работы, возвратилась: тема, объект, стилистические традиции, красота, эклектический интерес к искусству, откуда бы оно ни исходило, из прошлого или из настоящего. В то время как абстрактный экспрессионизм стремился исключить и очистить, прибегая лишь к холодным абстракциям и отрицая любую эстетику, мы стремимся обогатить наши работы, добавляя остроумие, метафоры, украшения и цвет. Мы увлекаемся символизмом, технологиями и заинтересованы в аллегорическом обновлении наших отношений с прошлыми культурами. Мы дети массовой культуры обречённой с

экономикой и прагматизмом и мы преданы плюрализму в том, как мы заявляем наши идеи. Сопоставление образов и того, как мы видим эти образы (и того, как мы хотим, чтобы наши зрители их тоже видели) может рассматриваться как возврат к реализму или сюрреализму с добавлением измерений культур, формирующих каждого из нас. Вступая в следующее тысячелетие, мы осознали чувствительность субкультуры нью-эйдж, замешанную на небывалых технологических изобретениях; тишину внутри, атакуемую яростной таинственной вселенной

снаружи; растущее признание вселенского единства, почти ежедневно разбивающееся о вражду между народами, расами, полами и личностями. В ответ на это возникают старые, как мир вопросы: "Что же там есть на самом деле? Как всё это работает? Что всё это значит?". И для художника-массюреалиста, так же как и для художников каждого направления и каждой эпохи, вплоть до пещерных жителей Ласко, всё начинается с этих вопросов. несмешанные цвета прямо из тюбиков в соединении с яростными мазками полностью вытеснили оттенки.

Сдвиги перспективы Давайте перейдём к Пикассо и кубистам. И здесь мы видим те же идеи в их дальнейшем развитии. Пикассо ещё более удалился от реальных объектов, двигаясь от реального внешнего к той реальности, которую он нашёл внутри себя и которую он хотел заставить нас видеть вместе с ним. Он абстрагировал форму, переводя её в плоскости и кубы, желая показать нам множество вариантов одной реальности в своих абстракциях. Он так же заглядывал в сюрреальное, в видения, подобные снам, показывая нам другие более личные истины. Что до Пикассо, то неожиданно мы понимаем, сколь много его мыслей, видений и понимания одновременно сосредоточены в единственном образе. Дадаизм зародился как протест против варварства войны. Первым его шагом стало нападение на образы старой культуры. Объектом его атаки стало лицемерие тех, кто полагал, что искусство поддерживало духовные ценности.

В 1913 году, на выставке вооружений в Нью-Йорке изображением обнажённой, спускающейся по лестнице Марсель Дюшан вызвал совсем другое ощущение. Дадаисты усвоили кубистскую манеру соединения разнородных элементов для создания нелепых сочетаний несовместимых образов и символов, извлечённых из мусорной ямы. Они творили искусство, называя искусством изделия, произведённые на фабриках. Фарфоровый писсуар Марселя Дюшана, лежащий на задней его поверхности, подписанный R. Mutt и озаглавленный "Фонтан" стал примером возмутительных крайних направлений появившихся в изобразительном искусстве. Искусство стало абстрактным и курьёзным. Сюрреализм присоединился к бунту, помогая разрушительному нападению на все избыточно цивилизованные стандарты достичь цели. Сюрреалисты хотели создать искусство, которое озадачило бы зрителя.

Нечто за пределами разума и равновесия. Именно сюрреалисты впервые целиком сосредоточились на том, что существовало внутри сознания, на "реальности" воображаемого и несуществующего. Сальвадор Дали, Ман Рэй, Рене Маргитт и прочие начали применять психиатрические воздействия, занявшись поиском внутри снов и подсознания и соединяя множество разрозненных образов, которые они там обнаружили, в реальность нового типа – от расплавленных часов и пугающих

пустых пейзажей до каминов, из которых выезжали поезда. Идея применения автоматического письма и других подобных приёмов для получения доступа к подсознательной реальности принадлежала дадаистам и была далее развита сюрреалистами. Всё более и более искусство увлекало нас от "где-то там" к тому, что лежало где-то внутри нас. В конце 1940-х годов появилось то, что в конце концов стало называться современным искусством или абстрактным экспрессионизмом, который почти полностью игнорировал существование того, что было "где-то там". Оно так же весьма урезало и то, что было внутри нас, сведя всё дело к простому акту изображения себя. Джексон Поллок, Франц Кляйн, Клиффорд Стил, Уиллем де Кунинг и другие совершенно оставили реализм позади, сделав "объектом" своего искусства интуитивный процесс нанесения краски на холст.

Изящное искусство очистилось. Рафинировалось. Избавилось от внешнего содержания. Границами искусства стало его новое содержание. Этот процесс сделал изобразительное искусство потрясающе успешным. Наиболее современное стало наиболее приемлемым и популярным. Его изучали и преподавали в университетах. Объёмы продаж коллекционерам и музеям превысили все прежние рекорды. Каждая большая корпорация должна была вложить деньги в большую коллекцию картин для демонстрации своего положения и власти. То, что когда-то, во времена, предшествующие нынешним, было актом бунта и

неповиновения вылилось в яростный поиск самого нового и лучшего, самого желанного. Это было то, к чему искусство стремилось со времён Курбе и Жана Баптиста Корота. Художник стал героем культуры. Вторая волна модернизма достигла ещё более дальних пределов. С приходом Ричарда Дибенкорна, Морриса Луиса, Элен Франкенталер, Франка Стелла и многих других изобразительное искусство не только порвало с внешней реальностью, но и практически со всеми внутренними эмоциями, кроме самых основных и незамысловатых.

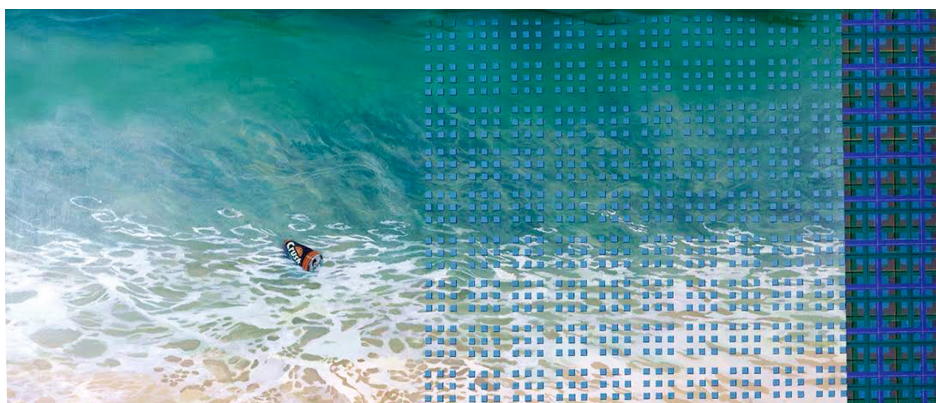
Форма и цвет сами превратились в конечную абстракцию, в единственную реалию холста. Исследования проводились с возрастающей тонкостью и изяществом, как поиски чистой красоты и более простых форм. Чем меньше, тем больше. Искусство стало чисто абстрактным занятием. От ренессанса до импрессионистов, изящное искусство всегда стремилось к большей сложности, большей значимости и большей силе. История современного искусства стала историей его отчуждения и очищения до такой степени, что в нём больше не осталось какого-либо объекта или каких-либо стилистических традиций. Хотя до сих пор я и писал главным образом о течениях, которые вели непосредственно к массюрреализму или были подоплекой, могущей помочь объяснить его, все современные течения в конечном итоге заводят в тупик. В точку, где художник теряет

всякую идеологию, которая могла бы служить основой для дальнейшего творчества. Мы ещё не совершенно достигли этой точки, но теперь, когда современное искусство равно одобрено публикой и академическими кругами, мы уже не далеко от неё. Как только публика и академические круги потеряют интерес и искусство начнёт пониматься и цениться только изощрённой элитой, настанет время для переоценки ценностей. Возвращение реальности И вдруг произошла революция. Называлась она поп-арт. Энди Уорхол, Клас Олденбург, Рой Лихтенштайн, Роберт Раушенберг и другие обратились против индивидуалистической и часто изысканной внутренней чувствительности абстракционистов и начали искать идеал демократической красоты вовне, в том, что было обычным и тривиальным. Грубые образы популярной культуры, такие как сосиски, сигареты, окурки, комиксы, дерзкие видения Мэрилин Монро – всё это стало их эстетикой.

То что находилось "где-то там", снова стало важным. Будущее массюрреализма Итак, куда же нас завело наше недолгое путешествие? Началом его было сосредоточение на внешнем мире и отражение реальности в живописи. Потом в фокусе оказался внутренний мир художника, который убыстряющимися шагами путешествовал по миру, который он там обнаружил. Буквальная реальность была отброшена, и внутренний мир начал господствовать в искусстве пока он не стал, казалось, настолько индивидуальным, таким личным, что любая попытка передать его красоту другим или разделить её с другими немедленно замирала в самом начале.

И тогда маятник качнулся назад. Видения были бесцеремонно оторваны от внутренних ощущений и возвращены во внешний мир к грубой реальности гамбургеров, бутылок с кока-колой и поклонения изображениям Элизабет Тейлор или Мэрилин Монро. А тут уже оказался и массюрреализм, имеющий дело со всем этим, ничего не отвергающий из внешних реалий и видений, эмоций, да и внутренних переживаний. Мы видим это в картинах таких разносторонних талантов как Дэвид Хокни, Рон Китай и Дженнифер Бартлетт. Все они пытаются


обнаружить красоту и найти, если мы можем так сказать, какое-то понимание в разнообразной, прерывистой и часто путанной какофонии современной жизни. Ибо теперь и реальное и сюрреальное, внешнее и внутреннее стали очень реальными компонентами мира, в котором они просыпаются каждым утром. Массюрреализм – это больше, чем причуда. Он быстро становится дорогой назад к самому сердцу искусства. Ибо он взялся за то, чтобы объединить все наши миры в более неотразимом и всеохватывающем образе, чем то, что удавалось нам когда-либо прежде. И в то время как многие из нас воспитывались на модернизме, массюрреализм стал отрицанием



крайностей и опустошённости, приверженность к которым нам внушали. В то время как модернисты отрицают историю, чувство, память, украшение и почти любую попытку быть реалистичными, мы приветствуем их все и ищем как красоты, так и понимания в области столь же разнообразной, как физика элементарных частиц или всемирные коммуникации.

Ни одна сфера жизни не исключена: все они оказываются на наших холстах. Художник снова свободен. Идеология, необходимая для определения художественной работы, возвратилась: тема, объект, стилистические традиции, красота, эклектический интерес к искусству, откуда бы оно ни исходило, из прошлого или из настоящего. В то время как абстрактный экспрессионизм стремился исключить и очистить, прибегая лишь к холодным абстракциям и отрицая любую эстетику, мы стремимся обогатить наши работы, добавляя остроумие, метафоры, украшения и цвет.

Мы увлекаемся символизмом, технологиями и заинтересованы в аллегорическом обновлении наших отношений с прошлыми культурами. Мы дети массовой культуры обречённой с экономикой и прагматизмом и мы преданы плюрализму в том, как мы заявляем наши идеи. Сопоставление образов и того, как мы видим эти образы (и того, как мы хотим, чтобы наши зрители их тоже видели) может рассматриваться как возврат к реализму или сюрреализму с добавлением измерений культур, формирующих каждого из нас.

Вступая в следующее тысячелетие, мы осознали чувствительность субкультуры нью-эйдж, замешанную на небывалых технологических изобретениях; тишину внутри, атакуемую яростной таинственной вселенной снаружи; растущее признание вселенского единства, почти ежедневно разбивающееся о вражду между народами, расами, полами и личностями. В ответ на это возникают старые, как мир вопросы: "Что же там есть на самом деле? Как всё это работает? Что всё это значит?". И для художника-массюреалиста, так же как и для художников каждого направления и каждой эпохи, вплоть до пещерных жителей Ласко, всё начинается с этих вопросов. • 



Филип Кочиш :

Массюрреализм и концепция относительной реальности (2002)

Биографическая справка: Филип Кочиш, работает в области цифровых и смешанных средств информации. Его работы находятся в частных и корпоративных коллекциях в Соединённых Штатах.

В начале 20-го века художники- сюрреалисты представили образы изменённой реальности, частично навеянные снами, избыточно активным воображением и наркотическими галлюцинациями, пользовавшиеся большим спросом за оказываемое ими действие " культурного шока". Те из нас, кто вырос между 1980-ми и 1990-ми годами, видели влияние средств массовой информации, рекламы, наступление коммерции на Интернет и проникновение персональных компьютеров во все ячейки жизни. Массюрреализм имел дело с этим технологическим, культурным и художественным сдвигом и, во всяком случае, обсуждения массюрреализма сводились к разговорам об использовании компьютеров и технологических достижений в изобразительном искусстве.

Использование технологий вполне согласовалось с идеалами массюрреализма. Массюрреализм, живой и здоровый сегодня, должен всё же когда-то пасть, как и все прочие направления в искусстве. Наибольшим вкладом

массюрреализма в мир искусства было то, что он, столкнувшись со многими помехами (и мнениями) препятствующими развитию компьютеризованного искусства и смешанных современных средств информации, победил их и был принят как форма искусства. В конце 1990-х годов всеобщая поддержка массюрреализма была усилена ростом Интернета, первым значительнейшим демократическим движением в этом направлении, развивавшемся в значительной мере в обход элиты.

В самой природе массюрреализма заключается постоянное раскрытие его красоты, которая легко и естественно впитывает в себя достоинства современных технологий. Я уже давно занят разработкой концепции роста и расширения массюрреализма в ещё одном направлении, которое я назвал "относительной реальностью". Относительная реальность имеет дело с результатами: изменениями в популярной

культуре и почти незаметным сдвигом в "приемлемости" идей. Относительная реальность не особенно озабочена смешиванием технологий с художественным видением или доказательством своей истинности как искусства. Массюрреалисты уже принимают это как факт, но теперь ещё концепция массюрреализма становится общепринятой ежедневной реальностью.

Люди с Мэдисон авеню и их кампании в средствах массовой информации – это способ сделать это принятие всеобщим. Проблема с распространяющимся использованием похожих на сон массюрреалистических последовательностей в рекламе в средствах массовой информации – с тем, чтобы продавать что угодно, от грузовиков до обслуживания в сети – такова, что Мэдисон авеню превращает концепции массюрреализма в чрезмерно используемые клише. Хотя технические навыки видео/ компьютерных редакторов впечатляют, становится всё труднее подавать их продукцию как искусство, ибо её новаторство исчезло. Это, похоже, происходит с каждым направлением в искусстве как только оно устанавливается и принимается большинством.

Искусство должно быть новым и новаторским. Таков процесс его постоянного роста. Определение того, что именно "является" искусством значительно расширилось за последние несколько лет. В последнее время это определение, направляемое технологиями, расширяется быстрее и становится более разнообразным, чем происходило в любой другой исторический период. В этом, отчасти, можно винить массюрреализм. Актуальность против реальности На этом этапе "относительная реальность" становится сложной и неподдающейся объяснению. Относительная реальность

рефлексивна и представляет то, чем "воспринимаемая реальность" является в любой данный момент времени. Например, я, вероятно, никогда не посету Л.Л. Бина в штате Мэн. В моём представлении реальность Л.Л. Бина – это маленький сельский магазинчик, окружённый лесами, далеко на другом конце Новой Англии. Моя реальность в этот момент времени заключается в том, что я могу позвонить этому дружелюбному продавцу или сделать заказ через его сайт в Интернете. Этот опыт реален. Это "относительная" реальность, основанная на моей физической и умственной приближённости. И это преимущественная реальность для миллиона посетителей в год.

Актуальность и реальность вовсе необязательно совпадают в физическом смысле. Л.Л. Бин может актуально оказаться каким-то количеством больших, холодных металлических складов с большими открытыми подъездными площадками для грузовиков и сотнями компьютеров, выплёвывающих логистические данные и заказы на доставку. Является ли этот сценарий более реалистичным, чем моя фантазия о маленьком сельском магазинчике, в котором работает Л.Л. Бин? Я ведь не знаю точно, существует ли тот большущий торговый центр. Как вы видите, моя реальность – это проекция Л.Л. Бина в картину массовой торговли, которая может быть очень далека от актуальности. Реклама довела эту "воспринимаемую реальность" до предела, а вы позволили убедить себя. Если не верите мне, то ответьте, сколько вы заплатили за бутылочку, содержащую 25 жидких унций духов Obsession?

Древняя мифология, хотя исторически она намного богаче и глубже, чем реклама серной воды из источников парка Hocking Hills, в своё время работала точно так же. Что интересно, если бы вы сегодня спросили кого-нибудь где находится Валгалла (место, где Один принимает души убитых в бою героев), большинство сказали бы, что Валгалла не существует, что это просто древний скандинавский миф. Но для древних скандинавов Валгалла была очень реальна. Большинство учёных 20-го и 21-го веков, чьи мозги зациклены на булевой алгебре, что угодно, чью "реальность" нельзя доказать, отбросили бы как "нереальное". (Художник, работающий с относительной реальностью, мог бы спросить: "А как доказать, что нечто нереальное не существует?". И "Как вы изобразите это в своих работах?").

Те же самые учёные и инженеры придумали четвертое измерение, чтобы все могли им забавляться (Интернет). Вы не можете к нему прикоснуться, но повседневно используете его для связи с другими людьми. Единственная разница между этой реальностью и реальностью мифов древних

цивилизаций состоит в нашей способности мгновенно создавать и брать на веру столько реальностей, сколько мы можем себе представить. Это возвращает нас от мифологической реальности, которую можно было пережить только умственно и духовно, к научной революции, которая позволяет нам исследовать новые реальности, используя наши физические органы чувств, хотя вначале они так же могли быть пережиты только умственно или духовно. Замкнувшийся здесь круг даёт хороший пример того, как массюрреализм применяет идеи, использовавшиеся для создания технологий, а потом использует технологии для создания произведений искусства. Искусство умственно и духовно.

Относительная реальность основана на принятии возможности совершенной открытости ума художника и того, что каждая мысль "реальна". Всё, что можно вообразить, существует. Существует в воображении и это существование потенциально возможно. Потенциально возможные идеи реальны. Я всегда чувствовал и чувствую, что во сне мы обретаем наши истинные личности. Во сне все чувства усиливаются. Во сне наши умы обретают фантастические возможности. Наша жизнь "на яву" – это скучное монотонное существование, позволяющее нашим умам отдыхать от взрывной творческой способности, которую мы получаем во сне.

Это тупое существование навязывает нам предубеждение против альтернативной реальности. "Моя 'бодрствующая личность' реальна, а моя 'личность во сне' фиктивна". Но так ли мы на самом деле уверены? Это такое же парадоксальное осознание, как в случае с комнатой, созданной из кирпичей и бетона. Что значит комната? Кирпичные стены? Возможно и так, но ведь только пустое пространство меж твёрдых стен делает комнату пригодной для жизни. То же самое и в случае с колесом. Как бы искусно ни было изготовлено колесо, только отверстие в центре, то есть "ничто" делает колесо пригодным для использования.

Мы знаем, это очевидно и верно, но вначале кажется странным. В конце концов, если мы можем осознать название "ничто", становится ли оно от этого чем-то? Если бы я мог эффективно описать "ничто" с помощью цвета, музыки или даже математики, то все, кто встречает и понимает это искусство, ощутили бы различные расширенные реальности. Ничто – это не пустой холст, тишина или число ноль. Исследование такого рода создаёт интересные трудности, которые приходится преодолевать художнику массюрреалисту, но при этом открывает огромные возможности для новаторства. Относительная реальность – это

массюрреалистическое искусство, которое отражает и представляет "воспринимаемую реальность" в данный момент времени. Сумасшедшие, способные писать картины, гениальны. А сумасшедшие, не способные писать их – просто сумасшедшие. При жизни Винсента Ван Гога его считали сумасшедшим и поместили в психиатрическую лечебницу. За 50 лет, прошедшие со времени его смерти, он постепенно превратился в гения, которым сегодня мы восторгаемся. Его уникальное видение мира которое он был способен перенести на холст навсегда изменило историю искусств. Чья же реальность изменилась? Люди верили, что он действительно видел зелено- жёлтое свечение вокруг звёзд и газовых фонарей, которые он писал, но что было это из-за злоупотребления абсентом.

Картины его не изменились, но сегодня мы воспринимаем их как гениальные произведения искусства, в то время как 150 лет назад их считали мазнёй сумасшедшего. Изменилась воспринимаемая реальность. Эволюция науки, технологий, средств информации и Интернета повлияла на то, как сегодня мы определяем реальность. Реальность быстро течёт и ускользает. Относительная реальность совсем не такова не только для каждого человека, но и для каждого человека в каждый момент времени. Людей старит не их возраст, а потеря ими способности реагировать на динамичную текучесть реальности. Они становятся негибкими, и застывший момент времени комфортен для них.

Обязанность художника состоит в том, чтобы схватить такие моменты и объединить их в текущем и полном значения произведения массюрреализма. Влияя на восприятие людей через средства массовой информации, сегодняшние массюрреалисты могут нечаянно предвосхищать и создавать реальность нашего будущего. Насколько же интересно это может оказаться! •